

Punch Drunk - Motive und Phänomenologie des Slamdance

Honert, Moritz

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Centaurus-Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Honert, M. (2005). Punch Drunk - Motive und Phänomenologie des Slamdance. *Soziale Probleme*, 16(1), 49-73.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-247138>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Soziale Probleme

Zeitschrift für soziale Probleme und soziale Kontrolle

16. Jahrgang, 2005, Heft 1

Gewalt ist (k)eine Antwort! – Zur Bedeutung der Ehre für abweichendes Verhalten russlanddeutscher Jugendlicher <i>Hermann Strasser und Steffen Zdun</i>	5
Türkische Tüchtigkeit vs. deutsche Dissozialität – Negative Klassifikationen in urbanen Nachbarschaften <i>Ferdinand Sutterlüty</i>	25
Punch Drunk – Motive und Phänomenologie des Slamdance <i>Moritz Honert</i>	49
Zur Perzeption von ‚Public Bads‘ in Form von Physical und Social Incivilities im städtischen Raum <i>Christian Lüdemann</i>	74
Calls for Papers	103



CENTAURUS
Verlag & Media KG

ISSN 0939-608X

Punch Drunk – Motive und Phänomenologie des Slamdance

von Moritz Honert

Zusammenfassung

Seit rund 25 Jahren lässt sich auf Konzerten der aus der Punk-Bewegung entstandenen Hardcore-Bewegung einen Tanz namens Slamdance beobachten, dessen Choreographie im Wesentlichen aus Schlägen, Tritten und Kollisionen besteht. Die vorliegende qualitative Untersuchung beschäftigt sich sowohl mit den Motiven des Tanzes, wie mit den Funktionen, die die gewalttätigen Interaktionen für die Teilnehmenden haben. Slamdance wird somit einerseits in tanzhistorischen Bezügen verordnet, wie auf seine Parallelen zu Ritualen, religiösen Zeremonien und Spielen hin untersucht.

Abstract

Punch Drunk – Motives and Phenomenology of Slamdance

For the past 25 years, members of the hardcore scene that evolved out of the punk movement practise a dance called slamdance, whose choreography mainly consists of punches, kicks and collisions. This article discusses both the dancers' motives and the functions these violent interactions have for them. It describes slamdance in its historical dimensions as well as its parallels to rituals, religious rites and games

*„Take a look around this bar, take a look around this place,
take a look around this hall, think it's a fucking gym?
Kick and punch and kick and punch and kick and punch and kick and punch.
Who's your friend? Who's your friend? Who's your friend?
Who's your friend? Your enemy.“*

(Hüscher Dü, Punch Drunk, 1983)

1. Einleitung

Schläge, Tritte, Körper, die miteinander kollidieren, Stürze, Prellungen und laute Musik. Seit den frühen 1980er Jahren praktiziert die aus der Punk-Bewegung hervorgegangene Hardcore-Bewegung auf ihren Konzerten einen Tanz namens Slam-

dance, der von den meisten Außenstehenden, wenn sie von seiner Existenz überhaupt etwas mitbekommen, stets mit Besorgnis oder Irritation betrachtet wird. Besteht seine Choreographie doch hauptsächlich aus heftigen Kollisionen, Schlägen und Fußtritten. Leichte Verletzungen sind nicht selten eine Folge dieser Interaktionen, was szenefremden Beobachtern oftmals das Gefühl gibt, einer Schlägerei beizuwohnen und nicht, einen Tanz zu beobachten. Als ein „Knäuel von um sich schlagenden Leibern“ (Büsser 1995: 81) beschreibt beispielsweise Martin Büsser seine Beobachtungen.

Im Rahmen dieses Aufsatzes sollen Motive und Funktionen des Slamdance untersucht werden. Nach einer kurzen Einführung in die Geschichte der Hardcore-Bewegung und in die konkreten Abläufe des Tanzes selbst, wird geklärt, welche Motive die Tänzer anleiten und welche Funktionen der Tanz für die teilnehmenden Personen hat. Auf dieser Grundlage folgt dann eine Einordnung in tanzgeschichtliche wie soziologische Zusammenhänge. Wo liegen Parallelen zwischen dem Slamdance und anderen Tänzen, und in wie weit funktioniert die ihm zugrunde liegende Gewalt auf eine andere als eine destruktive Weise?

1.1 Hardcore – Die Skizzierung einer Bewegung

Anders als dem Thema Punk, wurde dem Feld Hardcore und Slamdance in der Vergangenheit kaum die Aufmerksamkeit wissenschaftlicher Forschung zuteil. Aus diesem Grund bietet es sich an, der Untersuchung einige generelle Anmerkungen über die Hardcore-Bewegung zum besseren Verständnis vorzuschicken, um den Hintergrund zu illustrieren, vor dem der Slamdance entstanden ist.

„Hardcore war ursprünglich der Name für die härtere, schnellere und offenere politische Punk-Version, die seit den frühen 1980ern aus den USA kommt, als im Mutterland des Punk-Rock dieser längst am Ende war. In der von Konzernen weniger kontrollierten, unabhängigeren und regional aufgesplitteten US-Szene gediehen im Laufe der 1980er Dutzende von Folge-Genres. Hardcore vermischte sich mit allem bis hin zu den Free-Jazz- und Hendrix-Einflüssen, denen die Ex-Mitglieder der bekanntesten, amerikanischen Hardcore-Band „Black Flag“ heute mit diversen Bands auf ihrem eigenen SST-Label frönen. Am häufigsten aber war die Verbindung Hardcore-Heavy Metal, wodurch sich viele neue Mischformen aus der alten Harte-Männer,-die-keinen-Respekt-vor-Frauen-und-anderen-Monstern-haben-Haltung des Schwermetall und der moralisch rigiden, fest auf dem Boden des anarchistischen oder linksradikalen Bewusstseins stehenden Hardcore ergaben, der Drogen und Alkohol ablehnt, und von ein paar rechtsradikalen Spinnern abgesehen, den internationalen Grundkonsens der Autonomen aller Länder trägt.“ (Diederichsen 2000: 208)

Diederichsens Definition eignet sich gut für eine erste Annäherung, da sie in kurzen Zügen die Unterschiede zwischen Hardcore und Punk deutlich macht und

darüber hinaus zusätzlich auf die mit der Weiterentwicklung des Stils entstehenden internen Konflikte verweist. Für die Entstehung des Slamdance ist besonders die in New York als Reaktion auf eine „Verweichlichung“ des Stils entstandene Spielart des Hardcore, der so genannte NYHC, prägend gewesen. Dieser zeichnet sich aus durch gebellten Gesang, kurze Stücke und einen weitgehenden Verzicht auf Melodie (vgl. Mader 1999).

Wie Punk versteht sich Hardcore als rationalistisch progressive Gegenkultur¹, war aber gleichzeitig eine Absage an Punk, der als nicht mehr konstruktiv genug empfunden wurde. Hardcore beschritt einen Weg, fort vom als ziellos verstandenen Umsichschlagen, hin zu Diskursen über Feminismus, Vegetarismus, Sexismus, Kapitalismus, ökologischem Bewusstsein etc. Er war „eine neue Ästhetik, die den Punks zu erkennen gab, dass eine auf Äußerlichkeiten aufgebaute Gegenkultur nur der Widerschein dessen ist, was abzulehnen sie vorgibt“ (Büsser 1995: 26).

Der Begriff Hardcore als solcher (abgesehen von seiner natürlichen Bedeutung als „harter Kern“) hat eine bis auf den Vietnamkrieg zurückgehende Bedeutung. Ein Soldat, der neu nach Vietnam kam, wurde ‚cherry‘ genannt. Ziel war es, ihn ‚hardcore‘ zu machen; ihn soweit zu bringen, dass er, ohne zu zögern, töten konnte (vgl. dazu: Büsser 1995: 84).

Erst in den Siebzigern wurde der Begriff dann „für pornographischen Film, in dem geschlechtliche Vorgänge z.T. in Großaufnahme und mit genauen physischen Details gezeigt werden“ (Fremdwörterduden, 1997) verwendet. „In allen drei Fällen hatte der Begriff etwas fast Unmenschliches. In Vietnam bedeutete er, deine Menschlichkeit für Mord zu opfern. In der Pornographie bedeutete er die Abschaffung der Bedeutung von Liebe und Sex, die Reduzierung auf eine rein mechanische Angelegenheit. Und in der Musik schließlich war Hardcore ursprünglich eine Art von Musik, die so brutal war, so intensiv und böse, dass die Mehrheit der Leute sie sich nicht anhören konnte“ (Vic Bondy, zitiert nach Büsser 1995: 84 f.). In dieser Aussage spiegelt sich eine oft von der Szene propagierte Inszenierung von Böseartigkeit und Brutalität. Während die Musik mittels eines weitgehenden Verzichts auf Melodie und Virtuosität jeden möglicherweise aufkommenden Gedanken an Spiel- oder Lebensfreude erstickt, greifen auf ästhetischer Ebene Tarnmusterhosen und Kapuzenpullis den Mythos vom Straßenkämpfer auf und schaffen so das Bild einer kampfbereiten, Stärke und Macht demonstrierenden Kultur. Bandnamen wie „Warzone“, „Agnostic Front“, „Modern Life Is War“ oder „Terror“ unterstreichen diesen martialischen Unterton.

Dieses Klischee mag mit dafür verantwortlich sein, dass Hardcore bis heute hauptsächlich männliche Hörer anspricht. Nicht nur die Beobachtungen auf Konzerten zeigen dies, auch eine Analyse der Bands stützt das Bild von Hardcore als einer deutlich männlich geprägten Kultur: „Musikerinnen sind ebenso seltene Minderheit wie Frauen im Publikum“ (Büsser 1995: 31).

Allerdings rekrutiert Hardcore seine Anhänger quer durch alle sozialen und Bildungsschichten; von den aus Straßengang hervorgegangenen New Yorker Bands der ersten Stunde bis hin zu Universitätsdozenten wie Vic Bondi oder Greg Graffin (Sänger der Bands „Articles Of Faith“ bzw. „Bad Religion“). Seinen größten Zuspruch fand Hardcore jedoch stets in „der gehobenen weißen Mittelschicht der Vorstädte“ (Keith Burkhardt, zitiert nach Mader 1999: 12).

1.2 In the Pit – Phänomenologie des Slamdance

Anschließend an die Ausführungen über die Hardcore-Bewegung, die in diesem Rahmen nur einführenden Charakter haben können, folgt nun die konkrete Beschreibung des Slamdance selbst. Die Darstellung stellt einen idealisierten Konzertablauf dar, der aus mehreren teilnehmenden Beobachtungen auf Konzerten gewonnen wurde.²

Der Raum, in dem ein Konzert stattfindet, ist schlicht eingerichtet und bereits vor dem eigentlichen Konzertbeginn nur schwach beleuchtet. Über die Saalanlage schallt Rockmusik aus den Boxen, die die Besucher auf die kommenden Darbietungen einstimmt. Kleine Gruppen von zwei bis fünf Leuten stehen im Saal verteilt. Sie warten, reden, trinken oder besuchen die aufgebauten Merchandising- oder gelegentlich ebenfalls vorhandenen Infostände von Menschenrechts- oder Tierschutzorganisationen wie Amnesty International oder PETA. Jeans, Skateboardturnschuhe, Kapuzenpullis und T-Shirts mit Bandaufdrucken wie „Hatebreed“, „Terror“ oder „Cataract“ prägen das Bild. Vereinzelt sieht man Baseballkappen. Kurze, zum Teil nur millimeterlange Haare sind der häufigste Haarschnitt, lange Haare bilden die Ausnahme. Viele Personen sind tätowiert und präsentieren ihre Motive offen.

Die Männerquote im Saal beträgt rund 80 Prozent. Die anwesenden Frauen sind fast immer in männlicher Begleitung. Die zwischen 18 und 30 Jahre alten Konzertbesucher und -besucherinnen sind fast ausnahmslos Weiße. Die Stimmung im Saal ist gelöst, bleibt aber relativ anonym. Wer zusammen gekommen ist, der bleibt zusammen. Bekannte begrüßen sich herzlich mit Umarmungen und gegenseitigem Schulterklopfen. Kontakte zwischen sich vorher unbekannten Personen sind selten. Vorbeiziehende Marihuanaschwaden mischen sich in den Geruch von Menschen und Bier.

Erst wenn die Band zu spielen beginnt, richtet sich die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf die Bühne, auf der die Musiker oft bereits vorher mit dem Aufbau von Verstärkern und Instrumenten beschäftigt sind. Die vorher lose verstreuten Gruppen sammeln sich vor der Bühne. Die Musik ist von Anfang an schnell und konstant laut. Harte, hämmernde, häufig abrupt wechselnde Rhythmik, stark verzerrte Gitarrenstakkatos und geschriener Gesang sind klassische Merkmale des

Hardcore-Stils. Die Darbietungen auf der Bühne werden vom Publikum mit Applaus und gerufenen Kommentaren belohnt.

Optisch unterscheiden sich die Bands nicht vom Publikum, und auch sonst wird wenig Wert auf „Show“ gelegt. Weder eine aufwendige Beleuchtung, noch Videos, noch Nebel oder ähnliche Bühneneffekte gehören zum Standardrepertoire. Für viele Bands jedoch zählt eine starke Körperbetätigung zur Darbietung. Sprünge, Laufen über die Bühne, auf die Knie fallen und Stärke und Kampfbereitschaft demonstrierende Posen wie geballte Fäuste sind häufig zu beobachten.

Die Pausen zwischen den Songs werden von den Musikern dazu genutzt, zum Publikum zu sprechen. Dabei werden nicht nur die folgenden Songs erklärend eingeleitet, sondern es wird immer wieder auf aktuelle Politik Bezug genommen, zum selbstbestimmten Handeln aufgefordert und der Zusammenhalt der Szene beschworen. Spielen mehrere Bands an einem Abend, so wird diesen mehrfach gedankt und um Applaus für diese gebeten.

Mit Beginn des Auftrittes der ersten bekannten Band entsteht vor der Bühne ein leerer Halbkreis, der so genannte „Moshpit“, der von stehenden Konzertbesuchern begrenzt wird. Am Beginn des Abends besteht meist noch eine Hemmschwelle zur Bewegung, die einige Leute zu durchbrechen versuchen, indem sie quer durch den leeren Halbkreis laufen und auf der gegenüberliegenden Seite gegen die Stehenden stoßen, um wieder in der Menge abzutauchen. Andere werden „mutiger“ und vollführen beim Lauf durch den Pit Tritte und Schläge, die an Bewegungen aus asiatischem Kampfsport erinnern.

Plötzlich befinden sich zwei Personen im leeren Halbkreis, die ihre Arme windmühlenartig kreisen lassen und dabei Tritte in die Luft abgeben. Andere springen hinzu und vollführen Boxbewegungen, die auf die geraden Zählzeiten der Musik oder rhythmischen Phrasierungen abgestimmt sind. Wieder andere haben den Körper im Rumpf gebeugt und schlagen den Kopf in Richtung Boden, während ihre Arme raumgreifende Bewegungen vollführen. Was hier praktiziert wird, ist Slamdance oder Violent Dancing, sceneintern auch Slammen, Moshen, Freidrehen genannt.

Der vormals leere Halbkreis füllt sich mit weiteren Menschen, die quer durch den Pit laufen und auf diese Weise ständig Kollisionen mit anderen Tänzern produzieren. „Auf allen Bällen fehlt es an Herren“ (zitiert nach Braun/Gugerli 1993: 238), bemerkte der Tanzlehrer Eduard Helmke 1829, nicht auf diesen. Die Tanzenenden sind fast ausschließlich Männer. Füße, Arme, Ellenbogen und Fäuste treffen andere Körper. Prallen zwei Menschen zusammen, schubsen sie sich gegenseitig fort, was neue Zusammenstöße zur Folge hat. Vereinzelt fassen sich zwei Personen bei den Händen und schleudern sich gegenseitig herum. Wird jemand am Kopf oder anderweitig schmerzhaft getroffen, stoppen die zwei Tänzer augenblicklich und versichern sich der gegenseitigen Unverletztheit sowie der Unabsichtlichkeit des

Vorfalls. Es folgen Gesten der Entschuldigung und anschließenden Verbrüderung wie etwa Schulterklopfen, bevor sie ihre Tätigkeit wieder aufnehmen. Kommt es doch einmal zu handfestem Streit, was relativ selten vorkommt, mischen sich nicht nur die Umstehenden, sondern auch die Bands umgehend ein. In extrem seltenen Fällen größerer Eskalation wird das Konzert unterbrochen.

Kollidiert jemand mit den Besuchern, die den Rand des Pit markieren, wird er von diesen zurück in den Kreis geschubst. Lachende und grimmig grinsende Gesichter sind zu sehen. Die Temperatur steigt, während immer mehr Menschen, aufgefordert und angefeuert von der Band, sich dem Treiben anschließen. Menschen stürzen und werden von den anderen Beteiligten wieder auf die Beine gerissen. Haare und Kleidung sind bereits nach kurzer Zeit schweißgetränkt, vereinzelt sind nackte Oberkörper zu sehen. Wer ausruhen möchte, zieht sich an den Rand des Geschehens zurück.

Oft wird das Mikrophon vom Sänger der Band ins Publikum gehalten, woraufhin die Tanzenden in ihren Bewegungen innehalten und in seine Richtung stürmen, um die Texte, die viele der Anwesenden auswendig kennen, mitzusingen. Nachkommende springen dabei auf die Rücken der Vorderleute, um auch ins Mikrophon singen zu können. Gelegentlich springen so viele Konzertbesucher hinzu, dass die untersten die Last nicht mehr tragen können und die Menschenpyramide einstürzt. Übernimmt der Sänger wieder seine Funktion, löst sich der entstandene Pulk auf und kehrt zu seinen Bewegungen zurück.

Die Art und Intensität dieser Bewegungen orientieren sich an der Musik. In schnellen Teilen wird gerannt und kollidiert. Die so genannten Mosh-Parts hängen, Bezeichnung für Teile in einem Lied, „die weitgehend unabhängig von der eigentlichen musikalischen Struktur, in halbem Tempo und relaxtem Groove, in einen Song eingelassen werden“ (Budde 1997: 163), führen eher zu einer auf einem Platz ausgeführten Bewegung. Einfluss auf die Art dieser hat auch die Anzahl der Personen im Pit. Ist er zu voll, werden kunstvolle Tritte und Sprünge aus Platzgründen unmöglich und zugunsten von Schlägen und Stößen aufgegeben. Wenn die Musik stoppt, stoppt gleichzeitig auch die Bewegung, um mit Beginn des nächsten Songs mit der gleichen Intensität wieder einzusetzen.

Der Anteil der aktiven Tänzer ist im Vergleich zur Gesamtzahl der Besucher gering. Nur etwa zehn Prozent der Anwesenden befinden sich im Pit und die Intensität der Bewegungen der übrigen Besucher sinkt darüber hinaus proportional zur Entfernung von der Bühne. Ausnahmen von dieser Regel lassen sich gelegentlich bei besonders bekannten Bands beobachten. Bei diesen bildet sich direkt am Bühnenrand – noch vor dem Moshpit – eine Gruppe Fans, die nicht tanzen, sondern ihre Arme auf den Bühnenrand legen und mitsingen. Security-Personal oder gar Absperrgitter sind auf Hardcore-Konzerten eine Ausnahme.

Durch das Fehlen der Gitter ist es den Zuschauern möglich, die Bühne zu erklimmen. Dort angekommen, springen sie mit oder ohne Anlauf, meist kopfüber und mit ausgestreckten Armen in die Menge der Tanzenden vor ihnen. Wenn vorhanden, werden zum Absprung auch Stufen, Absperrgitter oder Monitorboxen genutzt. Die Springenden landen auf den Köpfen und den ihnen entgegen gestreckten Händen der Konzertbesucher, die sie tragen und weiterreichen, bis eine Lücke entsteht und sie zu Boden fallen. Mehr und mehr Leute, gelegentlich auch die Musiker, beteiligen sich, liegen teilweise übereinander, strampeln mit den Beinen oder drehen sich um die eigene Achse, was an Schwimmbewegungen erinnert.

„Stage Diving“ und „Crowd Surfing“ nennen sich diese Praktiken. Erstes bezeichnet den Sprung von der Bühne, letztes das Getragenwerden der Personen. Vereinzelt bemerkt man „Crowd Surfer“, die nicht vorher gesprungen sind, sondern sich von einem Mittanzenden per „Räuberleiter“ in die Höhe haben heben lassen. Sieht man so gut wie nie ein Mädchen beim Slamdance, so ist ihre Anzahl unter den Surfern vergleichsweise hoch, da das Crowd Surfen auch von Personen betrieben wird, die sich sonst an keinen Tanzhandlungen beteiligen.

Eine missglückte Landung nach einem Sprung, der harte Aufprall auf dem Boden anstelle einer „weichen“ Landung auf den Händen, ist relativ selten. Die Besucher, die ihre Augen auf die Band und damit auf die Bühne gerichtet haben, sehen die ankommenden Springer, die in der Regel erst springen, wenn die Besucherreihen vor der Bühne dicht genug stehen.

Eine dem „Stage Diving“ und „Crowd Surfing“ verwandte, relativ junge Erscheinung ist das so genannte „Head Walking“. Wie beim „Stage Diving“ erklimmt der Tänzer zunächst die Bühne, nimmt Anlauf in Richtung Publikum, springt jedoch nicht beim Erreichen des Bühnenrandes ab, sondern versucht weiterzulaufen, wobei er auf Hände, Köpfe und Schultern des Publikums tritt. In der Regel tritt der Betreffende dabei nach spätestens zwei Metern ins Leere und stürzt ab.

Die Tanzhandlungen sind unterdessen noch in vollem Gange, als plötzlich eine Veränderung der Bewegungen auffällt. Zwei Personen laufen nicht mehr kreuz und quer, sondern an den Rändern der Tanzfläche entlang, während sie sich um die eigene Achse drehen. Dabei prallen sie häufig in die umstehenden Besucher, die sie zurück und in Laufrichtung in den Moshpit stoßen. Andere, vormals noch alleine tanzende Personen schließen sich an, und kurze Zeit später laufen alle vormals Tanzenden in hoher Geschwindigkeit mit im Kreis. Das Zentrum des Pits ist plötzlich leer, während an den Rändern in rasender Geschwindigkeit gerannt wird. Stolpert eine Person und fällt, so fallen die Nachlaufenden zwangsläufig über sie, was meist den so genannten „Circle Pit“ (zu deutsch etwa „kreisförmige Grube“) beendet und zu den vorherigen Bewegungen zurückkehren lässt.

Da diese Figur eine größere Absprache unter den Tanzenden erfordert, die durch die große Lautstärke und die damit einhergehende Unmöglichkeit der verba-

len Kommunikation mit mehr als einer Person zu einem Zeitpunkt erschwert wird, entsteht ein „Circle Pit“ häufig nur nach vorheriger Aufforderung durch die spielende Band. Die Ansage, man würde gerne einen Circle Pit entstehen sehen, verbunden mit der durch eine rotierende Armbewegung vorgegebenen Laufrichtung, reicht dazu in der Regel aus.

Ähnlich wie der „Circle Pit“ verlangt auch der so genannte „Braveheart“, ebenfalls unter dem Namen „Wall of Death“ bekannt, ein gesteigertes Maß an Zusammenwirken und Absprache, so dass er ausschließlich auf Initiative und unter Anleitung der spielenden Band stattfindet. Zwischen zwei Stücken wird das Publikum aufgefordert, eine lotrechte Gasse vor der Bühne zu bilden und sich jeweils zu gleichen Gruppen auf der linken und rechten Saalseite zu postieren. Der Abstand zwischen den beiden Gruppen hängt natürlich von den örtlichen Gegebenheiten ab, sollte aber mindestens ein paar Meter betragen. Mit dem Einsetzen des nächsten Stücks stürmen beide Gruppen aufeinander zu, die ersten Reihen von den Nachfolgenden geschoben, um vor der Bühnenmitte in vollem Lauf aufeinander zu prallen.

Gegen Ende der Konzerte ließ sich stets eine Steigerung der Tanzaktivitäten beobachten. Zur Zugabe kamen auch Personen in den Pit, die vorher nicht getanzt hatten, sich nun aber nicht minder heftig an den Bewegungen beteiligten. Mit Ende des Konzertes (dass keine weiteren Zugaben folgen würden, wurde stets durch das Abspielen von Musik über die Saalanlage sowie das Einschalten von Licht deutlich gemacht) löste sich der Pit sofort auf. Einige Personen rieben sich Arme, dehnten sich und präsentierten ihre Blessuren. Gruppen, die schon vor Beginn des Konzertes existiert hatten, fanden wieder zusammen. Vereinzelt konnten Tänzer, die während des Konzertes zusammengestoßen waren oder einander unglücklich Schmerz zugefügt hatten, beobachtet werden, wie sie sich erneut ihrer Unversehrtheit versicherten und freundschaftlich verabschiedeten.

2. Die Motive der Slamdance-Tänzer

Nach der Phänomenologie rücken im Folgenden Motive, Ziele und Funktionen des Tanzes in den Fokus der Beobachtung. Zu diesem Zweck wurden zentrierte Leitfadeninterviews mit sechs seit mehreren Jahren aktiven Slamdance-Tänzern geführt, die Auskunft über ihr Erleben und ihre Motive gaben.³ Unter den Befragten befindet sich lediglich eine Frau, was in Anbetracht der tatsächlichen Teilnehmerzahl jedoch einer Überrepräsentation entspricht. Die Auswertung ergab allerdings keine deutlichen geschlechtsspezifischen Unterschiede bezüglich der Aussagen über Motivation und Erleben.

Für die eigene Beteiligung am Slamdance steht bei allen Befragten der „Spaß“ im Vordergrund: *„Darum tanzt man ja auch. Man tanzt ja um, ja einfach Spaß zu haben.“* (T). *„Das ist Spaß, das macht krassen Spaß.“* (A) Mit dem Empfinden von

Spaß korrespondiert, dass das Tanzerlebnis von den Befragten einheitlich in die Nähe eines Rauschzustandes gerückt, wenn nicht mit einem solchen gleichgesetzt wird. Die Tänzer berichten übereinstimmend von einer durch die Bewegung erreichten Loslösung aus dem Alltag, die mit einer Verminderung der Aufnahmefähigkeit, dem Verlust des Schmerz- und Zeitgefühls sowie dem Erleben von Glück und Freiheit zusammenfällt.

„Einfach in der Musik aufzugehen, einfach sich zu befreien davon. Einfach gehen zu lassen, also nicht drauf zu achten, ja hier jetzt immer auf Manieren oder so was, sondern einfach reingehen und sich befreien von allem, so einfach. Einfach für fünf Minuten, oder für die Dauer eines Songs, oder dann in Abständen, dann eben die Zeit des Konzerts, dann einfach sich abschalten. Weil wenn ich im Pit bin, bin ich. Denk ich nicht großartig nach, sondern lass mich einfach gehen und mach einfach, und das ist einfach dieses befreiende Gefühl...“ (T).

„Wenn du halt gerade so in dem Adrenalinrausch auch drin bist, dadurch, das ist wirklich wie ne Droge eigentlich, schon fast. Deshalb spürt man die Schmerzen ja auch nicht. (...) Also für mich ist das zumindest so, dass du dann diesen... Du kommst dann danach raus, du kommst dann von deinem Rausch dann halt runter, von deiner Trance und hast halt wirklich so n hammergroßen Endorphinausstoß, dass, wie gesagt, fahr ich bis nach hause, ne Stunde, zwei Stunden und grinse die ganze Zeit nur, weil ich mich richtig gut fühle, halt danach halt, und das ist... (...) Aber es ist auf jeden Fall... so n Rausch ist es auf jeden Fall“ (N).

Zum Erreichen des Rauschzustandes spielt der durch die praktizierten Tanzhandlungen zwangsläufig entstehende Schmerz eine zentrale Rolle. Die Möglichkeiten, durch Schmerzzufügung ekstatische Zustände auszulösen, sind seit Jahrtausenden bekannt und finden ihre Anwendung in einer Reihe von religiösen Praktiken (vgl. Sorgo 2004: 27).

„Ne gewisse Rolle spielt der Schmerz, weil er halt Adrenalin auslöst. In dem Moment, wo du ordentlich n paar vorn Hals kriegst, ob es absichtlich ist oder nicht, schüttet dein Körper einfach Adrenalin aus, und dann ist es natürlich von daher, wenn es gewollt ist dieser Adrenalinflash, dann ist es natürlich schon n wichtiger Faktor.“ (A).

Auch wenn die Suche nach Schmerz in den seltensten Fällen als explizites Ziel der Tätigkeit angegeben wird, ist der körperliche Kontakt und der unweigerlich damit verbundene Schmerz nicht nur Nebenprodukt, sondern gewollt. Für die Tanzenden erfüllt er die Funktion, den eigenen Körper erfahrbar und spürbar zu machen, ein Gefühl der Lebendigkeit zu erzeugen und Grenzen der körperlichen Belastbarkeit auszutesten. Eine Erfahrung, für die der Alltag in den Augen der Befragten kaum Möglichkeiten bietet. In dieser Funktion sehen die Befragten eine Parallele zur Hooligan-Szene oder den Anfertigung von Tätowierungen und Piercings, was Verweise auf das Verhalten der von Beck charakterisierten Risikogesellschaft zu-

lässt (vgl. Beck 1986). Ihm zufolge provoziert eine zunehmend vorstrukturierte Gesellschaft ein Ausbrechen. Die Suche nach Extremen, das Ausprobieren und Experimentieren wird auf einer körperlichen Ebene ausgetragen, da diese privateste Ebene als letzte gestaltbare erlebt wird. Der Körper erscheint aus Mangel an kulturellen Grenzziehungen, als letzter Raum zum Experimentieren und Erleben (vgl. Le Breton 2001).

Die Suche nach Grenzsituationen stellt eine moderne Form der Identitätssuche und damit der Sinn- und Werterzeugung dar, in einer Welt, die ein solches Erleben auf eine andere Art nicht mehr möglich macht (vgl. Griesse 2000: 100 f.). Auf diese Weise wird die Kontrolle über den Körper zurückerobert, der wie Michel Foucault aufzeigt, in zunehmendem Maße diszipliniert und im Sinne einer Ökonomisierung instrumentalisiert wurde (vgl. Foucault, 1994: 173 ff.). Das Zufügen von Schmerz und die in Kauf genommenen Verletzungen lassen sich somit als Ausdruck einer eingeforderten Selbstkontrolle über das eigene Leben deuten. „Denn in der Art, wie er dem Schmerz widersteht, zeigt sich tatsächlich am besten die Größe des Menschen. Niemals erhebt er sich strahlender über sich selbst, als wenn er seine Natur derart bezähmt, dass sie das Gegenteil von dem tut, was sie spontan tun würde. (...) Der Schmerz ist das Zeichen, dass gewisse Bindungen, die ihn an die profane Welt ketten, gebrochen sind. Er beweist, dass sich der Mensch zum Teil von ihr befreit hat und dass er folglich als Instrument der Befreiung betrachtet wird“ (Durkheim 1981: 427).

„Also man sucht den Kontakt schon, also den Körperkontakt. Also dieses Zusammenklatschen mit den Leuten halt, wenn du da irgendwie gegen die rennst oder so. (...) Definitiv lernt man dadurch seinen Körper kennen, und man weiß halt auch letztendlich, was man aushalten kann“ (N)

„Na, du fühlst halt, dass du lebst, weißt du? Schmerz zeigt dir, du lebst. Ja, was soll ich sagen. Es gibt, glaube ich, kaum ne Emotion oder n körperliches Gefühl, was dir das so deutlich zeigt. Schmerz. (...) Ich find's halt nicht grundsätzlich negativ. Ich hab mich zuhacken (tätowieren - Anm. d. V.) lassen von Kopf bis Fuß und hab Blech im Gesicht ohne Ende. Da ist es halt schon so, dass es n Faktor ist, der wichtig ist.“ (A)

„Ich glaub einfach, dass wir einfach in ner Zeit leben, in der es ... in der negative Gefühle und Schmerz viel zu krass verheult sind. Du erlebst dich nicht mehr selber. Das ist ganz schwer, das ist ... Es gibt wenige Leute, die noch schwere körperliche Arbeit verrichten etc. Diese ganzen Sachen. Das heißt, dein Körper, um deinen Körper zu spüren, muss du an bestimmte Grenzen gehen. Tätowierst dich oder pierct dich oder machst sonst was für Sachen, springst von ner Brücke oder hier und da.... Das ist genau so, wie halt die Hool-Bewegung geprägt hat. Die haben sich auch aufs Maul gehauen. Die haben ja nicht wie damals, also wie heute, die Stadien flachgemacht, egal ob Kind, ob Frau. Die haben sich danach zu Zwanzig auf ner Wiese getroffen, ham sich aufs Maul gehauen, sind dann was trinken gegangen. Weil sie sich

einfach spüren wollten, weil du, wenn du was in die Fresse bekommst, spürst du dich einfach. Dann weißt du, ich bin da, so. Und du merkst halt, oh, das hält mein Körper aus, na dann hält er noch n bisschen mehr aus.“ (L).

Über den physischen Kontakt wird darüber hinaus das Entstehen eines Gemeinschaftsgefühls erreicht, das von allen Tanzenden angestrebt wird. „Unity“ gilt in der Hardcore-Szene als Wert an sich, was durch die zu Beginn kurz angerissene Zersplitterung und der damit drohenden Auflösung der Szene zu erklären ist.

„Dann hast du natürlich dieses Gemeinschaftsgefühl an sich, glaub ich, ist ein ganz großer Faktor in der Musik. Du hast halt einfach... also vielleicht abgesehen vom HipHop hast du diese Gruppenzusammenhänge, also viel ausgeprägter als jetzt im, was weiß ich ... im Soul. Da geht's glaube ich mehr so ums Individuum. Im Hardcore geht's halt mehr so um die Gemeinschaft“ (A).

Diese Gruppenzusammengehörigkeit wird durch die Tanzhandlungen erfahrbar gemacht. Die Tanzenden können sich physisch spüren und erleben sich als Teil einer Gemeinschaft, in die sie Vertrauen setzen. Sie fühlen sich geborgen im Wissen, gemeinsame Ziele und Überzeugungen zu teilen.

„Aber im Wesentlichen ist es, das merke ich gerade mit meinen Leuten, die ich kenne, zusammen auf einem Konzert bin und mich da bewege, dann ist das schon n Teil, was zusammengehört. (...). Du hast ja nicht nur im Hinterkopf, alles klar, das sind meine Leute, ich komm da auf ne Hardcore-Show wo die meisten Leute Gleichgesinnte sind, sondern in dem Moment spürst du das. Nur wenn dich jemand anrempelt und dich anguckt und kurz zuzwinkert, und alles ist gut, dann spürst du das und dann siehst du das und dann ist das ein aktiv passierender Prozess und kein theoretisch vorhandener friendshiprealitytralala, sondern das ist da, so.“ (A).

„Wenn man dann eine seiner favorisierten Bands dann da spielen hat, und die Leute dann auch mit vorne feiern, das hat dann natürlich schon auch n starkes Gemeinschaftsgefühl (...) Ja, dass man das auch gemeinsam machen kann, irgendwie und dass man halt was Neues schaffen kann. Das hat schon starkes Gemeinschaftsgefühl dann. Da entstehen dann halt auch große Freundschaften irgendwo.“ (F).

Neben der zusammenschweißenden Funktion bietet der starke physische Kontakt den Teilnehmenden einen Ausgleich zu ihrem alltäglichen Leben. Slamdance wird einerseits als „Ventil“ beschrieben, durch das Alltagsstress abgebaut werden kann, andererseits als Ausdruck einer aufgestauten Unzufriedenheit über den Zustand der Gesellschaft. Die Hardcore-Musik und der Tanz kanalisieren diese Spannungen und können als Spiegelungen der Sichtweisen der Tänzer auf soziale und gesellschaftliche Zustände verstanden werden. Symbolisch drückt sich damit im Tanz der Kampf einer sich selbst als Opposition verstehenden Gegenkultur aus, deren Feindbild eine Gesellschaft ist, der eine kapitalistische und Konkurrenz fördernde Richtung attestiert wird.

„Und ich tanz dann auch manchmal einfach, einfach bisschen körperlichen Ausgleich zum geistigen Wesen, weil ich hab zwar auch gearbeitet, aber meistens war's ja schon, also ich bin, also ich hab öfters auch im Büro gearbeitet, und das sind halt einfach nicht so die Jobs, wo man sich körperlich ertüchtigt, sag ich mal, sondern eher so geistig, sag ich mal. Und da, find ich das Moshen oder das Pogen, finde ich da eigentlich n ganz guten Ausgleich. Also, körperlichen Ausgleich eigentlich“ (T).

„Ich mein, wenn es kein ... kein Potenzial für Aggression gäbe, würde es die Musik nicht geben und auch nicht diese Art von ... Rebellion, nenn ich's jetzt mal irgendwie geben, also es ist auf jeden Fall schon verbunden miteinander ... (...) Und den Frust, den man sich halt im Alltag aufbaut, in nem ... ja in nem kapitalistischen System, in ner konkurrierenden Gesellschaft, den kann man irgendwie abbauen, miteinander und dabei was Kreatives schaffen... Das ist das Ganze irgendwie für mich. Also ich mach auch ... spiel halt auch selbst in ner Band und mach halt auch selbst n Label und n Bistro ... und wo ich viel Zeit und ... Arbeit reinstecke, aber das ist für mich nicht Arbeit in dem Sinne, dass ich damit Geld verdienen will, sondern einfach weil es mir Spaß macht und weil mein Herz irgendwie da drin steckt, so würde ich das beschreiben. Und ähm, das Tanzen dabei ist halt, gibt einem ... wie soll ich sagen, die Möglichkeit, es auch körperlich irgendwie auszudrücken“ (F).

„Wenn du halt mit allgemeinen Gesellschafts- ... oder anders ... allgemein Gesellschaftsformen nicht zufrieden bist, das ist halt nur n kleiner Teil, der mit der breiten Masse nicht einverstanden ist und davon fühle ich mich als Teil. Und die breite Masse, geht einem dann schon mit ihren vielen Fehlern auf n Zünder. Da hast du dann deinen Alltagsfrust, weil deine Kollegen gehen dir auf'n Sack, weil irgendwie herrscht n angespanntes Klima auf Arbeit. (...) Dann hast du deinen privaten Stress so irgendwie. Alles was sich da so an negativen Emotionen anstaut, kann man da prima abbauen, so. Ist halt wahrscheinlich auch n großer Grund, also jetzt ganz pauschal gesprochen“ (A).

Diese Nachstellung und Ausdeutung der erlebten Realität ist den Befragten insofern bewusst, als dass die Emotionen, die sie ausdrücken wollen, mit der Reaktion auf das Erleben korrespondieren. Die Tänzer erleben ihre Bewegungen als persönlichen, emotionalen Ausdruck, der sich jedoch im Wesentlichen auf die Darstellung von Wut und Zustimmung, im Sinne einer Identifikation mit den durch Musik und Texte transportierten Inhalten beschränkt.

„Das ist auch ne Form von aktivem Ausdruckstanz (lacht)“ (A).

„Ist für mich schon so n ... dass man da tanzt, weiß nicht, gehört einfach dazu. Einfach das man zeigt: hier, wir teilen eure Wut auf das System oder was auch immer, was da jetzt das Problem ist. Es gab mal von Morning Again, das nannte sich ‚The American Way Of Life‘ glaub ich. Und wenn man dann dazu, weil es war einfach so n Lied wo man dann am liebsten auch einfach auf den Tisch gehauen hätte. Stimmt doch, ist doch alles irgendwie, dieser ganze amerikanische Weg, ist doch nur ne Farce, ja. (...) Das hat's dann einfach ausge-

drückt. Und wenn du da so abgehst, dann finde ich, dass es das ausdrückt. Ja, wir teilen eure Wut darauf.“ (T)

„Und da haste bestimmt ne Menge Aggression und Wut, und das ist wahrscheinlich, dass wo du dann zu der Musik, die halt auch zum Ausdruck bringt, was du selbst z.B. unter anderem hasst, oder so was. Und diesen ganzen Hass also auch wirklich ausdrückt. Dieser ganze Hass letztendlich rausgebrüllt wird ...“ (N)

Obwohl die Bewegungen als individuell erlebt werden, existiert ein relativ fester Satz an möglichen Bewegungsformen, der in allen regionalen und nationalen Szenen zu finden ist, was den Tänzern durchaus bewusst ist. Diese Ähnlichkeiten erklären sich die Befragten zum einen dadurch, dass sie als die mit der Musik verwandtesten aufgefasst werden, zum anderen dadurch, dass das Moshen vor allem durch Beobachtung imitiert wird. Slamdance ist folglich erlernbar.

„Also vom Bewegungsablauf, glaube ich, also wir reden schon von innerhalb der Hardcore/Metalcore Szene, dann würde ich sagen, dann sind die Bewegungsabläufe schon relativ ähnlich. Das kommt absolut automatisch auch davon, dass, also ich für meine Begriffe unbewusst, aber man guckt es sich schon ab. Sonst würden nicht alle Leute denselben Drehkick machen, denselben Floor Punch, denselben Side to Side. Als ich angefangen habe mich da reinzustellen, da bin ich von links nach rechts geflogen, ohne einen Fuß zu bewegen, weil... Von links kam einer, den hab ich überhaupt nicht kommen sehen. Man entwickelt halt im Pit so n Auge dafür, alles klar da steht grad einer, der geht auch gleich los, der kommt gerade von rechts. Die Typen, die von hinten kommen, die siehst du natürlich nicht, aber du weißt, worauf du achten musst, damit du halt nicht laufend eine abkriegst. Ist halt ne Frage der Übung. Am Anfang tut moshen auch noch viel mehr weh als zum Schluss (lacht)“ (A).

„Na ich denke mal, das sind die Bewegungen, die einfach am besten zur Musik passen, also die am ehesten zur Musik passen. Die am meisten auf den Rhythmus passen. Die, wo jeder – in Führungsstrichen – am schnellsten draufkommt. Was jedem einfällt, wenn er die Musik hört sozusagen, wenn er sich dazu bewegen will. Das ist halt das Treibende, Schnelle, nach vorne, das ... So n Bassdrumschlag, der von ner Gitarre betont wird, das ist ja auch fast wie n Schlag halt. Und den mit ner Faust und nem Tritt halt nach zu, oder untermalen zu lassen, ist halt logisch irgendwie.“ (L)

Jenseits davon dient der Slamdance der Selbstdarstellung. Von den Befragten nutzen einige den Tanz zur Demonstration von Härte und Stärke, um sich auf diese Weise Respekt bei Freunden und Bezugspersonen zu verdienen.

„Aber es ist halt einfach so n Getue, irgendwas beweisen zu müssen, und irgendwie cool dazustehen und ja hier, ich hab den Trick hinbekommen, und weiß ich nicht, ich kann so aggressiv tanzen, dass kein anderer irgendwie, also dass ist so ... Also für mich persönlich, ist es halt irgendwie so ne Sache, sich wichtig zu machen und ... irgendwas beweisen zu müssen“ (F).

„Für mich hat's einfach repräsentiert, weil ich mich halt nicht geprügelt hab, dann einfach zu zeigen: ‚Hey, ich kann trotzdem, ich würde in ner Prügelei was aushalten können.‘ Es war für mich zumindest, weil mein Bruder war halt schon so. Der hat sich halt schon öfter mal geprügelt ... Da ich so was aber noch nie gemacht hab, ja, war für mich immer wichtig, den Leuten aber auch, zumindest meinem Bruder zu beweisen, dass ich auch was einstecken kann. Und da hab ich dann natürlich auch immer erzählt, ja, da hab ich n Fuß ins Gesicht bekommen und bin stehen geblieben, oder so. Weil, dass ist vielleicht auch eben das männliche, einfach, dieses ja ... Ich bin stark genug, um was auszuhalten, oder ich bin kein Weichei, ja. Deswegen, ja also das haben mir die Sachen dann eben gebracht, die blauen Flecken und ähnliches. Dass ich einfach gezeigt habe, so hey, ich kann was aushalten. Ich kann im Pit stehen und ich kann auch Schläge einkassieren, ohne dass ich irgendwie zusammenbreche und gleich rumheule, ja“ (T).

Eine aufgrund der großen körperlichen Nähe, des Kontakts mit Haut und Schweiß anderer Menschen, der Betonung von Rhythmus, Euphorie und Erschöpfung denkbare Verbindung zwischen Slamdance und Sexualität homo- oder heterosexueller Natur wird von allen Befragten zurückgewiesen. Erotische Stimulation kann nicht als bewusstes Ziel des Slamdance gelten, auch wenn die grundsätzliche Möglichkeit eines erotischen Anklangs von einzelnen Befragten gesehen wird.

„Na, wenn das Damen sind, die daneben stehen, oder wenn jemand schwul ist, dann wird der das sicherlich toll finden. Wenn n Typ auf Tabledance steht und sieht ne Tabledance-Frau, dann ist das sicherlich auch heiß. Nur da ist es halt der Sinn der Übung, und da ist es halt n begleitender Effekt. Wenn man das heiß findet ... mag das sicherlich sexy wirken. (...) Aber wenn jemand schwul ist und findet es geil, da rumzudancen, dann fein, mach doch. Mir soll das egal sein. Das ist ja sein persönliches Ding, wenn jemand das dazu nutzt, dann soll er das gerne tun. Aber ob das jetzt unbedingt n Teil davon ist, wo man sagt, Violent Dancing ist eine große Möglichkeit, seine Homosexualität auszu ... das ist zu pauschal“ (A).

„Keine Ahnung. Das hab ich noch nie gehört und hab's unter dem Aspekt auch noch nie gesehen, so. Also selbst wenn, da hab ich kein Problem mit, wenn jemand das so sieht. Also, ich hab kein Problem mit Schwulen und ich hab sowieso enge freundschaftliche Bindungen zu meinen männlichen Freunden. Da hab ich auch kein Problem mit Körperkontakt. Keine Ahnung“ (L).

Zusammenfassend lassen sich aus den Interviews vier Motivgruppen der Slamdance-Tänzer ableiten. Slamdance bietet für die Teilnehmer erstens ein Erlebnis von Rausch und Ekstase, eine Loslösung aus dem Alltag, zweitens das Fühlen von Vergemeinschaftung und Gruppenzugehörigkeit, die als angenehm und bestätigend empfunden wird, drittens das Ausdrücken, Nachstellen und Verarbeiten erlebter sozialer Realität z.B. in dem Sinne, in dem der gefühlte Widerstand gegen einen gesellschaftlichen Status Quo symbolisch aufgeführt wird und viertens die Möglichkeit des persönlichen emotionalen Ausdrucks, besonders von Härte, Stärke und

Zustimmung. Alle vier Motivgruppen wurden von den Befragten als explizite Ziele ihrer Handlungen angegeben und können somit als Motiv für die Tätigkeit angesehen werden.

3. Slamdance unter tanzgeschichtlichen und soziologischen Gesichtspunkten

Tanzgeschichtlich nimmt der Slamdance, indem er oben genannten Motiven dient, keine Sonderstellung ein, sondern dient identischen Funktionen wie alle Tänze in der Geschichte vor ihm. Die Suche nach Rausch und Ekstase beispielsweise lässt sich nicht nur in den Anfängen der menschlichen Kultur, in denen der Tanz primär Teil religiöser Praktiken war, sondern über den „Walzerrausch“ (Günther/Schäfer 1993: 155) bis hin zu modernen Discotänzen finden. (vgl. Otterbach 1992) Der Rausch stellt für die Autoren Günther und Schäfer gar eine Konstante aller Tänze dar. Ihnen zufolge gibt es „keinen Tanz ohne Rausch“ (Günther/Schäfer 1993: 18).

Ebenso lässt sich das Konstruieren und Festigen von Gruppengefügen mittels Tanz an vielen Beispielen aufzeigen. Tanz dient und diente sowohl als Identitäts- wie Distinktionsmodell. Dies ist möglich, da sich bereits durch das Ausüben ähnlicher Bewegungsmuster ein Gefühl der Zusammengehörigkeit einstellt (vgl. Wulf 1998: 250). Besonders gut lässt sich diese Funktion des Tanzes anhand der Spaltung in Gesellschafts- und Volkstänze ablesen, die sich in Europa mit Anbruch des Mittelalters abzuzeichnen beginnt. Die Entstehung des Gesellschaftstanzes markiert einen einschneidenden Punkt in der Geschichte des Tanzes. Durch ihn wurde der Tanz von seinem religiösen Gerüst gelöst, blieb jedoch eine „das alltägliche überhöhende Festkultur“ (Otterbach 1992: 36). Ergebnis dieser Verweltlichung war der Gesellschaftstanz. Im Laufe des 12. Jahrhunderts beginnt der Adel die Volkstänze zu kultivieren und gibt ihnen eine eigene Note, indem er sie bündigt und reglementiert. Indem bestimmte Standesunterschiede durch konkrete Bewegungsmuster ausgedrückt wurden, machte der Adel den Tanz zu einer „sozialen Kategorie“ (Günther/Schäfer 1993: 11).

Die Nachstellung der sozialen Welt lässt sich besonders plastisch an einem Beispiel vom Hofe Ludwig XIV. zeigen. Bereits der Auftritt des vierzehnjährigen Ludwig in dem „Ballet de la nuit“⁴ ist „keine Zirkusnummer, sondern ein staatspolitischer Akt, der die Niederlage der frondierten Adeligen der Welt vor Augen führen soll“ (Braun/Gugerli 1993: 135). Die Teilnahme am Tanz ist ein „hochstilisierter Kniefall“ (ebd.: 101). Getreu absolutistischer Herrschaftsvorstellungen hat jedoch nicht nur der Hof, „sondern gleich die ganze Welt nach der Pfeife des Königs zu tanzen. Der Tanz symbolisiert soziopolitische Ansprüche und Verhältnisse und legitimiert sie gleichzeitig in ihrer Repräsentation.“ (Braun/Gugerli 1993: 102).

Das Motiv des persönlichen emotionalen Ausdrucks lässt sich besonders gut im Ausdruckstanz des frühen 20. Jahrhunderts aufzeigen. Mit der Parole „Zurück zur

Natur“ revolutionierte Isadora Duncan die Tanzwelt. Ihre Darbietungen wurden oft ohne Musik aufgeführt, waren häufig improvisiert und sollten durch behaupteten Rückgriff auf die dionysischen Tänze der alten Griechen unverfälschten Ausdruck innerer Verfassung abbilden. Der Tanz diene ihr als Sprache, um Selbstverwirklichung, Körperempfinden und subjektive Erfahrungen in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. (vgl. Otterbach 1992: 158 ff.) Dieses Motiv findet sich ebenfalls im Tanztheater der 1960er und 1970er Jahre. Pina Bausch arbeitete bei ihren Proben mit einer Methode, die sich an der gerichteten und kontrollierten Assoziation Carl Gustav Jungs orientierte. Den Tänzern wurden Stichwörter gegeben, die diese dann körperlich umsetzen mussten. Beispiele waren „Suchen“, „aufeinander zugehen“, „geliebt werden wollen“, „sich retten“ (Otterbach 1992: 180). Auch bei diesen Tänzern dienen Bewegungen folglich als direkter Ausdruck von Emotionen.

Neben motivischen Parallelen lassen sich ebenso Übereinstimmungen zu früheren Tänzen auf formaler Ebene finden. Rückgriffe existieren in den zum Slamdance gehörenden Figuren Circle Pit, Braveheart und Stage Diving. Der „Circle Pit“ mit seiner kreisförmigen Bewegung weist starke Parallelen zum mittelalterlichen Reigen auf. Ein Gemeinschaftstanz in Form eines Kreises oder einer Kette, der häufig „wild und ungezügelt“ (Liechtenhan 1993: 17) getanzt wurde. Der „Braveheart“ weist Bezüge zu den archaischen Fronttänzen auf. Hier wie dort besteht die Choreographie aus zwei sich frontal gegenüberstehenden Reihen von Tänzern, die sich aufeinander zu bewegen (vgl. Günther/Schäfer 1993: 30). Das „Stage Diving“ lässt sich als Fortführung des beim Ballett praktizierten und von Otterbach konstatierten „Antanzens gegen die Schwerkraft“ (Otterbach 1992: 105) deuten. Bietet der Spitzentanz nur das Bild des Schwebens, so „fliegen“ die „Stage Diver“ wirklich für Sekundenbruchteile, um dann für kurze Zeit über den Köpfen der Besucher zu „schweben“.

Die von den Befragten beschriebene individuelle Umsetzung der Musik wiederum korrespondiert mit dem Ausdruckstanz, wie er von Isadora Duncan praktiziert wurde und dem Tanztheater Pina Bauschs, in dem der teilweise improvisierte Ausdruck von Emotionen im Mittelpunkt stand. In allen Fällen steht nicht mehr die Virtuosität oder die „Schönheit“ der Bewegung im Zentrum, sondern deren Intensität und Ausdrucksstärke. Mit Günther und Schäfer lassen sich die Basisbewegungen des Slamdance als „Körpertanz“ (vgl. Günther/Schäfer 1993: 21) beschreiben, bei dem die Hauptbewegung von Becken, Rumpf und Armen ausgehen. Somit weist Violent Dancing starke Parallelen zu den Isolations- und Platztänzen afrikanischen Ursprungs auf, die ab etwa 1925 in Nordamerika und Europa Fuß fassten. (vgl. Leganovic 2004: 58). Die in beiden Fällen angewandten Figuren wie „Sprünge, Kicks, Purzelbäume“ beschreiben Günther und Schäfer als einen Rückgriff auf eine „Fülle uralter urtümlicher Tanzelemente“ (Günther/Schäfer 1993: 275).

Eine historische Verankerung des Slamdance wird auch von den teilnehmenden Personen gesehen. Slamdance gilt als Weiterentwicklung und Steigerung des Pogo, dem Tanz der Punks, der im Wesentlichen aus folgender Bewegung besteht: „1. On the first beat, simultaneously remove right and left foot from the floor. 2. On second beat return to start position“ (Ascombe/Blair, zitiert nach: Lau 1992: 70).

„New York hat seinen eigenen Stil, eigentlich slammen wir nicht, wir moshen. New York ist total hart. (...) Was war vorher da? Der Pogo. Aber der war zu lasch, einfach rumhopsen – zu lasch. Rumhopsen wie ein Haufen Idioten. (...) Es ist einfach brutal, sehr brutal.“ (zitiert nach: Ammann 1987: 443 f.)

Diese „Brutalität“ sollte jedoch nicht zu der Ansicht verführen, beim Slamdance würde es sich um unkontrollierte Bewegung handeln. Den Teilnehmern ist dieser Eindruck, der oft bei szenefremden Beobachtern entstehen kann, bewusst. Mehrfach wurde jedoch betont, dass sich die Bedeutung der Handlungen durch reine Beobachtung nicht erschließen lässt.

„Wenn man sich da hinstellt und keine Ahnung hat von dem, was da passiert, und man sieht halt nur was da passiert, dann erklärt sich das auch nicht. Dann denkt man, das sind ein paar Bekloppte die sich da gegenseitig aufs Maul hauen“ (A).

Um diesem Missverständnis vorzubeugen, legen alle Befragten Wert darauf, dass das gegenseitige Verletzen nicht als Ziel des Tanzes verstanden werden darf. Kleinere Blessuren werden von den Tänzern zwar wissentlich in Kauf genommen und sich gegenseitig zugefügt, die Interviewten betonten jedoch stets, dass dies nicht mit böswilliger Absicht geschehe. Trotzdem ist Slamdance als Aggression der Definition nach eine Handlung, die auf physische Verletzungen eines anderen ausgerichtet ist, und als Aggressivität zu verstehen, für die eine latente Absicht vorliegen muss (vgl. Reinhold 1997). Mit Heinrich Popitz lässt sich Slamdance folglich als eine Form der Gewalt beschreiben. Diese definiert sich für ihn lediglich durch eine vorliegende Absicht, die nicht zwingend eine böswillige sein muss.⁵ (vgl. dazu: Popitz 1992: 42 ff.)

Trotz des chaotischen und ungebändigten Eindrucks, den die Tanzenden vor der Bühne machen, existieren ungeschriebene Regeln, die einen reibungslosen Konzertablauf garantieren sollen. Diese Regeln sind allen Teilnehmenden geläufig und gehören zum subkulturellen Wissen. Verstößt jemand gegen diese, wird der Betreffende vor Ort von Mittanzenden, bei groben Verletzungen auch von der Band, auf sein Fehlverhalten aufmerksam gemacht. Als oberste Regel muss der Verzicht auf direkte, gegen Personen gerichtete Gewalt gesehen werden. Des Weiteren verlangen die Regeln Rücksichtnahme, was einschließt, gestürzten Personen umgehend wieder aufzuhelfen, „Stage Diver“ aufzufangen und keine fahrlässige Gefährdung der Teilnehmenden in Kauf zu nehmen.

„Aber es ist halt nicht so, dass ich jetzt hingehe und sage: so'n Wichser und klopp dem dann richtig in die Fresse. Also, es ist dann mehr so aus Versehen, also ich helf den Leuten dann auch immer gleich wieder auf und so und frag, ob alles in Ordnung ist und so“ (N)

„Du hast deine Regeln, du bist fair. Eine Regel ist zum Beispiel: Mutwilliges Verletzen gibt's nicht. Also sollte jedenfalls die Regel sein.“ (L)

„Passt auf die Leute um euch herum auf, habt zusammen Spaß“ (P)

Die Einhaltung dieser Regeln werden von den Anwesenden überwacht, die Verstöße sanktionieren, wobei aber keine klare Machtinstantz existiert. Zuständig ist, wer sich zuständig fühlt. Die durchgeführten Sanktionen bestehen in der Regel ebenfalls aus Gewaltanwendungen. Bei der Auswertung der Interviews bestätigte sich die Beobachtung Katharina Inhetveens, dass Gewaltanwendung im Kontext der Hardcore-Szene nicht per se negativ, sondern differenzierter beurteilt wird. Gewalt lässt sich demnach in positive, negative und notwendige unterteilen. (vgl. Inhetveen 1997: 241) Als positive Gewalt wird die Tanzhandlung selbst beurteilt.

„Ja, erstmal, das ist ne positive Aggressivität, denk ich mal. Weil's keine Aggressivität ist ... die direkt gegen ne Person gerichtet sein sollte, oder was ... sondern, ja gegen eine Situation, gegen ein Bestehen.“ (L)

„Aber ne gesunde Aggression, würd ich sagen“ (P)

Positive Gewalt folgt somit nicht dem Ziel der Machtausübung, die Max Weber als die „Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen“ (Weber 1970: 28) beschreibt. Somit funktioniert Slamdance als Spiel, für das laut Simmel kennzeichnend ist, dass eine Egalität unter den Teilnehmenden besteht und die Handlungen von ihren eigentlichen Sinnhintergründen, in diesem Fall dem Machterwerb oder der Machtsicherung, gelöst wurden. (vgl. Simmel 1970: 49 ff.)

Negative Gewalt unterscheidet sich von positiver durch die ihr zugrunde liegende Intention. Als negative Gewalt werden zielgerichtete, mit Verletzungsabsicht durchgeführte Aktionen wie Schlägereien und damit der Machterlangung dienende sowie fahrlässige Aktionen, die nicht-tanzende Besucher gefährden, definiert. Zielgerichtete Gewalt unterscheidet sich förmlich von den Tanzhandlungen besonders in dem Punkt, dass sie nicht mehr zur Musik, sondern unabhängig von dieser ausgeführt wird.

„Es gibt auch Leute, die extra auch n bisschen, finde ich, in die Leute auch reingehen am Rand, ja, was ich ziemlich asozial finde“ (T)

Damit beantwortet sich auch die Frage, ob Slamdance überhaupt als Tanz bezeichnet werden kann, bei dem es sich der gängigen Definition nach um „rhythmische Körperbewegung, meist von Musik begleitet“ (DTV-Lexikon 1974) handelt. Positive Gewalt orientiert sich, wie weiter oben beschrieben wurde, am Metrum der

Musik, ist folglich rhythmisch. Somit muss auch Slamdance als Tanz gelten. Negative Gewalt hingegen ist vom musikalischen Kontext losgelöst, folglich unrhythmisch und somit nicht als Tanz zu definieren.

Als Reaktion auf negative Gewalt folgt in der Regel ein Zurechtweisen, das situationsgebunden (die hohe Lautstärke verhindert meist eine verbale Auseinandersetzung) ebenfalls als zielgerichtete Gewalt zu definieren wäre, durch die Motivation – die Beendigung eines Missstandes, der den gemeinsamen Spaß mindert – allerdings legitimiert wird. Diese Form direkter Gewalt lässt sich als notwendige Gewalt beschreiben. Über das Unterbinden negativer Gewalt hinaus verfolgt notwendige Gewalt auch das Ziel, einen Lerneffekt bei den Abweichlern zu erzielen.

„Also ich mein, bin auch der erste, der halt dazwischen geht, wenn da jemand voll austickt und irgendwelchen Mädels da aus Versehen beim Tanzen halt... die Faust vor die Nase haut oder so was. Da bin ich der erste, der den Typen halt rauszieht. Mir den zur Brust nehme, sozusagen. (...) Also, die Leute die so was machen, spätestens dann, wenn sie tierisch einen auf die Fresse kriegen. Dann wissen sie, dass irgendwo Feierabend ist. Manche lernen draus, manche lernen's nicht. Bis sie dann mal widererwartend was dann vor die Nase kriegen. (...) Das sind dann die Leute, die halt aber... die sich so benehmen, wo de siehst, dass jeder da von denen wirklich angepisst ist, dass die auf der Tanzfläche sind. Also es gibt so Dinge halt, so wie mit Bierflaschen auf der Tanzfläche tanzen oder so was, das ist n absolutes no, also finde ich zumindestens und denken auch viele andere, weil so n Ding, also ne Bierflasche wirklich abzukriegen, ist n Unterschied zu ner Faust, also ganz gewaltig. Und das tut richtig weh. Und Zigaretten, mag ich z.B. auch nicht auf der Tanzfläche, das sind so Sachen, wo du dann hingehst, und Leuten die Sachen halt beim Tanzen aus der Hand schlägst, oder so was. Schon gezielt dann, aber ist nicht so, dass man die deswegen umboxt. Ja, oder Leute, die dann gezielt Leuten ins Gesicht schlagen, oder so was. Und die werden dann auch einfach mal zu Boden geschickt. Halt so, dass sie wieder normal aufstehen können, aber dass sie merken, so geht's nicht weiter.“ (N)

Die genannten Regeln garantieren das Erleben des erwünschten Gemeinschaftsgefühls, das durch abweichendes Verhalten gestört wird. Das abweichende Verhalten, wie etwa das Fehlen von Rücksichtnahme, gilt für die Befragten als Ausdruck einer Nichtidentifikation mit den Werten der Hardcore-Szene, die für das Gemeinschaftsgefühl essentiell sind. So wird auch die seit einigen Jahren stärkere Verquickung des Hardcore mit Elementen des Metal als kritische Entwicklung gesehen, da auf diesem Weg eine Großzahl von Personen ohne Hardcore-Background auf die Konzerte gelockt werden, die sich in erster Linie von der Musik, nicht jedoch von den transportierten Inhalten angesprochen fühlen.

„Wenn du da so n Metal-Kid hast, oder irgendwie, dass das nur auf irgendeinem Video gesehen hat, weil es halt cool aussieht, dann wird der sich da hinstellen und völlig ohne Plan da irgendwie so rumkicken und rummoshen und rumprügeln. Und wenn ich von so jemand natürlich ordentlich eine vor den

Hals gelatscht bekomme, dann sag ich natürlich: ‚Ey mach mal langsam. Hier stehen auch noch drei andere Leute‘, und der das gar nicht versteht, dann denke ich mir: ‚Hey, mit dem bilde ich gerade keine Gemeinschaft‘. (...) Die Entwicklung die ich da jetzt sehe, ist die, dass da jetzt viel, seit einigen Jahren sehr stark jetzt Metal mit reinmischt. Und du hast halt durch diese Metal-Einflüsse viele Leute, die kommen gar nicht aus der Hardcore-Szene. Da tauchen Leute auf, bei nem Metalcore Konzert, wo es inhaltlich um Hardcore-Themen geht, wo auch Leute sind, die diesen Lifestyle haben - Straight Edge sind, vegan sind, was weiß ich - und einfach schon immer Hardcore gehört haben und einfach auch Metal mögen und den halt in ihre Musik einfließen lassen... Da kommen halt ne Menge Kids hin, die hören nur Metal. Die haben sich nie mit Werten auseinandergesetzt, wie denen, die im Hardcore wichtig sind, finde ich, die halt irgendwie auch für so n Gemeinschaftsgefühl grundlegend sind, so. Die kommen auf Shows, sehen was da abgeht und machen das nach. Und das sind eben Leute, die zumindest von Anfang an, keine Ahnung haben, natürlich wenig Rücksicht nehmen, weil sie keine Ahnung haben, was da passiert. Die sehen da... diese Rücksicht, die siehst du ja nicht. Die fühlst du halt nur, wenn du da Teil von bist, diese Leute sind da aber noch nicht Teil von, wie sollen sie das auch sein? Die sind ja erst drei Shows da, drehen aber schon völlig an der Uhr. Und diese Leute werden dann natürlich extrem negativ angegangen, von Leuten die da eben etablierter sind. Und das sind dann Leute, die stellen sich dann hin: ‚Was machst du mich eigentlich so dumm an? Lern mal tanzen.‘ Und du stehst dann da und denkst: ‚T’schuldigung Junge, aber ich kann dich hier gerade nur ganz schwer tolerieren.‘ Genau das ist der Punkt. Das ist so n Effekt, der seit ein, zwei Jahren zumindest massiv passiert. Ich glaube auch, dass da zwei verschiedene Arten oder grundsätzlich zwei verschiedene Musikrichtungen auf eine Show gehen, mit völlig unterschiedlichen Einstellungen. Und das sorgt für Reibereien“ (A).

Die Gefahr einer sich daraus möglicherweise entwickelnden Gewaltspirale ist den Akteuren bewusst.

„Und dann fällt es dir natürlich auch schwer, diesen Leuten gegenüber auch ne gewisse Rücksicht walten zu lassen, wenn du merkst, jemand nimmt keine Rücksicht darauf, dann schraubt sich das hoch“ (A.)

Das Wissen um die grundsätzliche Möglichkeit einer Eskalation stärkt jedoch die Regeln, da nur sie in der Lage sind, einen störungsfreien Ablauf zu garantieren. Gewalttätige Auseinandersetzungen im Sinne negativer Gewalt sind auf Hardcore-Konzerten eine Ausnahmeerscheinung.

Störungen des Gemeinschaftsgefühls treten gelegentlich auch durch einen Konflikt zwischen den Tänzern und den nicht-tanzenden Konzertbesuchern auf, die sich von den raumgreifenden Bewegungen gestört fühlen, da sie als zur Vorsicht zwingend und so die Aufmerksamkeit vom Bühnengeschehen ablenkend empfunden werden. Die befragten Tänzer sind sich dieses Problems bewusst, sind jedoch trotzdem in den seltensten Fällen zu Kompromissen bereit. Vielmehr wird von den Nicht-Tanzenden Rücksichtnahme auf die eigenen Tanzhandlungen gefordert, mit

dem Hinweis, dass die Betreffenden wüssten, was sie auf einem Konzert erwartet und die gelegentlich vorkommenden Zusammenstöße mit Unbeteiligten nicht beabsichtigt seien. Eine Lösung dieses Problems wird nicht angestrebt.

„Ich würde niemals zu den Leuten hingehen und sagen: ‚Hört zu, ihr seid alles Idioten, weil ihr nur am Rand steht.‘ Ist doch Blödsinn. Wenn die am Rand stehen wollen, ihre Mucke hören, ist doch prima, wenn’s ihnen nen Kick gibt, wenn sie dabei die Augen zumachen. Ich brauch halt was anderes, so. Und ich trete sie auch nicht mutwillig um. Der Punkt ist der, wenn ich weiß, dass da vorne, da gehen alles drei Meter Hirsche ab, dann stell ich mich als 1,72 großer Typ, der vielleicht auch was einsteckt, doch nicht in die erste Reihe vorne. (...) Wenn ich aber als Mädchen oder als der Typ, der darauf kein Bock hat, mich direkt in die erste Reihe vom Pit stelle, also den Pit bilde, man, da passiert es nun manchmal. Wenn’s n Circle Pit gibt oder wenn’s voll ist, dass du dann einfach auf die Nase bekommst, da brauchst du dich nicht wundern, da brauchst du bloß n Stück nach hinten gehen. Da kommt ja keiner drei Reihen weiter hinter angerannt und: ‚hähähä, jetzt hau ich dich halt hier.‘ Das ist der Punkt, das versteh ich halt bei den Leuten nicht“ (L).

Entscheidend für die Vergemeinschaftung ist auch ein bestimmter Rahmen, der das Zusammengehörigkeitsgefühl unterstützt. Dazu sind sowohl eine gewisse Anzahl von Leuten notwendig, wie auch ein „familiäres“ Ambiente.

„Naja, es sollte nicht zu leer sein, sonst macht’s keinen Spaß, sonst erzeugst du halt nicht dieses Gemeinschaftsding. (...) Initime, kleine Shows sind sicher besser als n Pressure-Fest (Jährliches Hardcore Festival in Herne - Anm. d. V.) obwohl es da natürlich auch gut funktioniert. Aber kleine Shows, familiäres Zusammensein sozusagen... und es sollte mit der Band funktionieren. Weil es gibt zumindest bei manchen Bandmitgliedern, mit denen ich selber zum Teil befreundet bin, da gibt’s nichts Geileres. Die stehen da oben und denken: ‚Was man, was geht da unten? Und ich bin dafür verantwortlich‘“ (A).

In diesem Zusammenhang wird von den Befragten hervorgehoben, dass es sich bei den Konzertbesuchen nicht um alltägliche, sondern um aus dem Alltag ausgelagerte Situationen handelt. In diesem Punkt weist der Slamdance einen starken Bezug zu kultischen Handlungen auf, für die nach Durkheim ein „Festzyklus“ kennzeichnend ist „der regelmäßig zu bestimmten Zeiten wiederkehrt“ (Durkheim 1981: 471).

„Abgesehen von der Tatsache, dass ich mich einfach mal Ausleben kann. Was du in deinem Alltagsleben einfach so nicht los wirst, weil du das nen längeren Zeitraum, bis zur nächsten Show halt (lacht), so auf dich lädst, und du hast ja kaum Möglichkeiten dich auf die Weise so auszuleben“ (A).

Obwohl der Tanz als Hemmungslosigkeit und Rauschzustand beschrieben wurde, funktioniert er, wie gezeigt, auf der Grundlage eines Regelwerks. Beim Slamdance besteht also ein Nebeneinander von Enthemmtheit und Koordination, welches für Durkheim als Kennzeichen religiöser Rituale gilt. „Zweifellos kann ein Kollektiv-

gefühl nur dann kollektiv ausgedrückt werden, wenn eine bestimmte Ordnung eingehalten wird, die den Einklang und die Gesamtbewegung erlauben (...)“ (Durkheim 1981: 297).

Folglich ist Slamdance wie alle Tänze als Ritual zu verstehen. Rituale werden von Christoph Wulf definiert als „Handlungen ohne Worte, die sich in Gesten ausdrücken. (...) Rituale sind körperliche Bewegungen, die einen Anfang und ein Ende haben, die gerichtet sind und die den Beteiligten eine Position zuweisen. Rituale lassen sich als symbolisch kodierte Körperprozesse begreifen, die soziale Realitäten erzeugen und interpretieren, erhalten und verändern. Sie vollziehen sich im Raum, werden von Gruppen ausgeführt und sind normativ bestimmt. Sie umfassen standardisierte Elemente und ermöglichen Abweichungen von diesen. Im Vollzug von Ritualen werden durch die Körperbewegungen Emotionen erzeugt, die ihrerseits zur Veränderung der rituellen Handlungen beitragen. Dadurch entsteht das konstruktive soziale Potenzial von Ritualen. (...) Rituale lassen sich als symbolische Aufführungen begreifen, die sich von anderen Inszenierungen wie Theater, Oper oder Happening dadurch unterscheiden, dass sie in erster Linie von und für die am Ritual Beteiligten durchgeführt werden“ (Wulf 1998: 251 f.). Alle hier genannten Bedingungen treffen, wie in den Ausführungen weiter oben beschrieben wurde, auch auf den Slamdance zu.

Darüber hinaus lassen sich auf formaler Ebene Übereinstimmungen mit religiösen Zeremonien feststellen. „Umgekehrt hat jedes Fest, auch ein solches, dessen Ursprung rein profan ist, bestimmte Züge der religiösen Zeremonie, denn es hat auf jeden Fall die Wirkung, die Individuen einander näher, Massen in Bewegung zu bringen und auf diese Weise eine Erregung zu entfachen (manchmal sogar eine Raserei), die mit dem religiösen Zustand verwandt ist. Der Mensch gerät außer sich und vergisst seine gewöhnlichen Beschäftigungen und Sorgen. In beiden Fällen kann man dieselben Bekundungen beobachten: Schreie, Gesänge, Musik, heftige Bewegungen, Tanz, Drang nach Erregern, die das Lebensniveau steigern, usw.“ (Durkheim 1981: 514 f.).

4. Fazit

In dem vorliegenden Aufsatz wurden Motive und Funktionen des Slamdance untersucht. Durch die Auswertung von Leitfadeninterviews ließen sich vier Gruppen von Motiven und Funktionen aufzeigen. Erstens suchen und erleben die Befragten mittels des Tanzes einen Rauschzustand sowie zweitens das Gefühl von Gemeinschaft und Gruppenzugehörigkeit. Drittens spiegelt sich im Slamdance die soziale Umwelt der Befragten, die durch den Tanz dargestellt und verarbeitet wird. Darüber hinaus findet sich viertens das Motiv des persönlichen emotionalen Ausdrucks. Die Darstellung der Gefühle Wut, Stärke und Zustimmung wurde von den

Interviewten als gewolltes Ziel ihrer Tanzhandlungen benannt. Mit diesem ihm zugrunde liegenden Motivkorpus unterscheidet sich der Slamdance nicht von früheren Tänzen.

Slamdance weist darüber hinaus auf funktionaler und formaler Ebene Parallelen zu Ritualen und religiösen Zeremonien auf, während die Gewalthandlungen der Tänzer als Spiel funktionieren. Dadurch erhalten diese einen gemeinschaftsbildenden und nicht destruktiven Charakter.

Formal lehnt sich der Tanz einerseits an archaischen Figuren wie die Fronttänze und den Reigen an, weist aber auf der anderen Seite auch Bezüge zu lateinamerikanischen Isolations- und Platztänzen sowie zum modernen Ausdruckstanz auf. Slamdance ist somit weder als Endpunkt einer Entwicklung der Tänze, noch als ausschließlicher Rückgriff auf archaische Tanzmuster zu werten. Vielmehr stellt er eine Vermischung diverser Tänze und Stilrichtungen dar.

Inwieweit dieser Rückgriff auf frühere Muster bewusst geschieht oder auf anthropologische Konstanten verweist, wäre eine interessante Fragestellung für weitere, auf dieser Arbeit aufbauende Untersuchungen.

Anmerkungen

- 1 Schwendter hat eine Typisierung von Subkulturen aufgestellt, die unterscheidet zwischen *Teilkulturen*, die innerhalb der dominanten Kultur ein relatives Eigenleben führen und *Gegenkulturen*, die in Opposition zum herrschenden System stehen und auch in diesem Sinne verstanden werden wollen. Eine weitere Unterscheidung wird zwischen progressiven und regressiven Subkulturen vorgenommen. Erstere wollen neue Sozialbeziehungen etablieren und zielen auf eine Veränderung des Status Quo, während letztere das Ziel verfolgen, einen ehemaligen Zustand wiederherzustellen. Die progressiven Subkulturen lassen sich wiederum in einen rationalistischen (politisierten und intellektuellen) sowie einen emotionalen (bewusstseins- und beziehungsorientierten) Arm aufteilen. (vgl. dazu: Schwendter 1978)
- 2 „Sick Of It All“, „7 Seconds“, „Slapshot“, „Walls of Jericho“ u.a. (19.11.2004 – Huxley’s, Berlin), „Hot Water Music“ (3.2.2005 – SO36, Berlin), „Downset“, „Maroon“ (19.2.2005 – Knaack, Berlin) und „Bleeding Through“ (26.2.2005 – Kato, Berlin). Das erste Konzert vom 19.11. versammelte mit „Sick of it all“, „7 Seconds“ und „Slapshot Bands“ der ersten Hardcore Generation der New Yorker Schule. Die Bands bestehen seit rund 20 Jahren und sind Institutionen in ihrem Feld. „Hot Water Music“ ist eine dem Hardcore zuzurechnende und dort mit hoher Bekanntheit und Reputation ausgestattete Band, die eine sehr emotional geprägte Stilrichtung spielt und Motive aus dem Rock in ihre Stücke integriert hat. „Downset“ lassen sich der Stilrichtung Crossover zuordnen, die eine Mischung aus Hardcore und HipHop darstellt, während „Maroon“ Metalcore spielen. Eine Verbindung, die den Hardcore Sound durch eine große Hinzunahme von Metalriffs ergänzt. „Bleeding Through“ schließlich lassen sich musikalisch unter dem Begriff Death Metal subsumieren – schnelle Riffs und zweistimmige Gitarrenpassagen zu Schreigesang – finden jedoch, was Vermarktung, Auftritte und Rezeption betrifft, hauptsächlich in einem Hardcore-Kontext statt. Was die einzelnen Schubladen angeht, ist zu bemerken, dass es auch unter fachlich versierten Hörern oft zu Diskussionen darüber kommt, ob eine Band jetzt Hardcore, schon Metal, oder doch noch eher Metalcore spielt (vgl. Interview mit Caliban und Heaven Shall

- Burn im Ox-Fanzine #57 4/2004). Für die Frage, ob auf den Konzerten Slamdance stattfindet, ist jedoch der Hardcore-Rahmen entscheidender, als der exakte Stil der Musik.
- 3 Das Durchschnittsalter der Befragten beträgt 24,6 Jahre. Drei sind Studenten, ein vierter beginnt in diesem Jahr ein Studium. Ein weiterer arbeitet in einem Tätowierstudio, die letzte Person hat eine abgeschlossene Kochausbildung und arbeitet selbstständig. Alle Befragten bewegen sich seit mehreren Jahren in der Hardcore-Szene und praktizieren seit mehreren Jahren Slamdance. Die interviewten Tänzer wurden auf Konzerten angesprochen bzw. über szeninterne Personen vermittelt. Dadurch konnte gewährleistet werden, dass sie Slamdance aktiv praktizieren und somit über einen ausreichenden Hintergrund für die Reflektion darüber verfügten. Die Auswahl der Interviewpartner gestaltete sich schwierig, da viele auf Konzerten angesprochene Tänzer kein Interesse an einem Gespräch zeigten. Viele empfanden eine wissenschaftliche Untersuchung des Phänomens Slamdance als Einbruch eines Außenstehenden in ihre Szene. Diese Beobachtung korrespondiert mit der von Craig O'Hara (2004: 43ff) aufgezeigten Angst vor einem Missverständnis durch Fehldarstellung der Szene in den Medien, der von Inhetveen (1997: 238) konstatierten Skepsis der Szene gegenüber soziologischer Annäherung und der Sorge vor Fehlinterpretation in der Wissenschaft, dargestellt von May (1986: 150).
 - 4 Ludwig XIV. spielte in diesem Ballett die Rolle der Sonne, woher sich sein Beiname „der Sonnenkönig“ ableitet (vgl. Braun/Gugerli 1993: 102)
 - 5 Auf diese Weise schließt Popitz das unabsichtliche Zufügen von körperlichem Schaden aus der Gewaltdefinition aus. Intentionales Handeln ohne „böse“ Absicht jedoch ist als Gewalt zu kennzeichnen.

Literatur

- Ammann, J., 1987: Who's been sleeping in my Brain? – Interviews Post Punk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Beck, U., 1986: Risikogesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/M. Suhrkamp.
- Braun, R./Gugerli, D., 1993: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszereemoniell 1550-1914. München: C.H. Beck.
- Budde, D., 1997: Take Three Chords ... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore – Schriften zur Populärmusikforschung 2. Karben: Coda.
- Büsser, M., 1995: If the kids are united – Von Punk zu Hardcore und zurück. Mainz: Dreieck.
- Durkheim, E., 1981: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. [fr. org. 1912]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, M., 1994: Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses. [fr. org. 1975]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Griese, H.M., 2000: Jugend(sub)kultur(en) und Gewalt – Analysen, Materialien, Kritik. Münster: LIT.
- Günther, H./Schäfer, H., 1993: Vom Schamanentanz zur Rumba – Die Geschichte des Gesellschaftstanzes. Stuttgart: Fritz Ifland.
- Hanke, C., 2004: Cataract / Heaven Shall Burn – Metal mit Hardcore-Background. In: Ox-Fanzine #57, Haan: Joachim Hiller.

- Inhetveen, K., 1997: Gesellige Gewalt. Ritual, Spiel und Vergemeinschaftung bei Hardcorekonzerten. S. 235-260 in: Trotha, T.v. (Hrsg.), Soziologie der Gewalt. (Sonderheft 37 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lau, Th., 1992: Die heiligen Narren – Punk 1976 – 1986. Berlin: de Gruyter.
- Le Breton, D. 2001: Riskantes Verhalten Jugendlicher als individueller Übergangsritus. S. 111-129 in: Raithel, J. (Hrsg.): Risikoverhaltensweisen Jugendlicher – Formen, Erklärungen und Prävention. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Leganovic, O., 2004: Die Bewegung ist nicht tot zu kriegen – Eine kurze Geschichte von Tanz und Ekstase. In: Testcard – Beiträge zur Popgeschichte #13 „Black Music“. Mainz: Ventil.
- Liechtenhan, R., 1993: Vom Tanz zum Ballett – Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. Stuttgart: Belser.
- Mader, M. 1999: New York City Hardcore – The Way It Was... Berlin: I.P.
- May, M. 1986: Provokation Punk – Versuch einer Neufassung des Stilbegriffs in der Jugendforschung. Frankfurt/M.: Brandes und Apsel.
- O'Hara, C., 2004: The Philosophy of Punk – Die Geschichte einer Kulturrevolte. Mainz: Ventil.
- Otterbach, F., 1992: Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Popitz, H., 1992: Phänomene der Macht. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Schwendter, R., 1978: Theorie der Subkultur. Frankfurt/M.: Syndikat.
- Simmel, G., 1970: Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft). Berlin: de Gruyter.
- Sorgo, G., 2004: Des Leides dunkler Kelch – Schmerz, Rausch und Ekstase im lateinischen Christentum. Paragrana 13/2: „Rausch, Sucht, Ekstase“. Berlin: Akademie.
- Weber, M., 1972: Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Wulf, Ch., 1998: Mimesis in Gesten und Ritualen. Paragrana 7: „Kulturen des Performativen“. Berlin: Akademie.

Moritz Honert, *Lausitzer Str. 51, 10999 Berlin*

E-Mail: m_honert@drawbook.de